



## PERDER-SE NA CIDADE, EM-CONTRAIR-SE COM O TEMPO: DOS INSTANTES AO ESPAÇO DO ARQUIVO

DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v1i53.10445>



**Ricardo Giacomoni**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Brasil*

**Erica Franceschini**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Brasil*

**Tania Mara Galli Fonseca**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Brasil*



### Resumo

Através de um percurso à deriva, provocado pelo encontro com as imagens intensivas da cidade, buscamos delinear neste artigo, questões relativas à experiência do olhar e da sua possibilidade em extrapolar o campo do visível para encontrar elementos presencialmente ocultos, elementos tais, que guardam a capacidade de se tornarem visuais quando coadunam as linhas do passado com as do presente. Neste caso, tratamos da experiência, como arquivistas, no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre (RS), no qual estabelecemos conexões entre o espaço e os conceitos referentes ao olhar em sua relação com o tempo enquanto memória e esquecimento, surgindo como uma possibilidade de habitar e compor-se com os arquivos de imagens que ali são produzidos.

**Palavras-chave:** imagens, loucura, arquivo.

### O conto, o que nos conta?

Percorrendo as ruas e vielas do centro da cidade de São Paulo, ele se encontrava em meio à miscelânea de tempos arquitetônicos. Templos de outrora que dividiam fronteiras com os templos atuais. À deriva era a condição que o tomava com o intuito de perder-se geograficamente e ser guiado pela instrução de um interesse, de uma atenção às intensidades, na busca de algo vívido, potente o bastante para ser transformado em experiência. Tal busca se fez em meio a um caminho de perda, de modo que não se tratava de qualquer perder-se, pois, nas palavras de Walter Benjamin:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome *Barbarói*, Santa Cruz do Sul, n.53, p.<261-271>, jan./jun. 2019

das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro (BENJAMIN, 1993, p. 73).

Ao adentrar em uma daquelas edificações da selva de pedras, deparou-se com um alto pé direito, que conferia um frescor ao ambiente lapidado em mármore de milhares de anos geológicos em contração do tempo com a terra. Em uma das paredes de mármore, uma grande foto da cidade de São Paulo do século XIX estava exposta em um painel, quase em tamanho real, como se uma janela atemporal tivesse sido aberta. Ao se aproximar, reparou que as construções, ruas e vielas representadas na fotografia eram as mesmas que observara no percurso que o levou até ali. Diante de um passado não vivido, mas tão vívido pela imagem, ele passou a refletir se aquilo era, sobretudo, o tempo passado se apresentando no presente e contraído pelo futuro que o aguardava no momento que saísse pela porta para percorrer a cidade novamente.

Sobre o que incidem as contemplações e as contrações, senão sobre o mundo e seus elementos? Mas igualmente sobre a sucessão de instantes independentes. Trata-se então de um presente vivo contraindo todos instantes numa duração, numa retenção do passado, numa expectativa do futuro, definindo “nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações”. A duração de um organismo depende aí do alcance de suas “almas contemplativas”, daquilo que elas contraem, do tanto de instantes passados e futuros que elas encampam (PELBART, 2004, p. 124).

Ao sair do saguão do prédio, a cidade presente não era mais a mesma do passado, na qual corriam charretes e passantes. A cidade presente exibia uma sobre-exposição de tempos, realidades e imagens, como a visão dos anjos de Wim Wenders, que protagonizam seu filme *Asas do Desejo* (1987), na qual estes coabitam todos os tempos, como em uma fotografia de longa exposição que marca e guarda o caminho dos traços da luz. Essa alteração na percepção, através de uma fenda de tempos possibilitada pela imagem, trouxe consigo uma experiência singular, como uma espécie de aura que nos fala Benjamim: experiência de rememorar o que já se passou sem tê-lo vivido, ou simplesmente de tê-lo esquecido. Foi necessário esquecer-se da cidade de um antes para poder percorrer suas novas intensidades ao caminhar, observar e sentir a experiência da contração dos tempos que vieram a se tornar parte de sua memória e de seu presente. Mas, poderíamos nos perguntar, como retê-la? Como guardar o instante em sua totalidade? Essas perguntas apresentam tangíveis respostas através do paradoxo do esquecimento e pela apreensão desse tempo que a linguagem e a narrativa podem fazer, mesmo que de forma parcial. A totalidade do momento da experiência sofre cortes, rasuras, restando aquilo que vem atingir o presente, retido em um detalhe do instante, que só poderá ser lembrado e esquecido como um lapso, assim como, pelas relações sucessivas dos instantes que emergem.

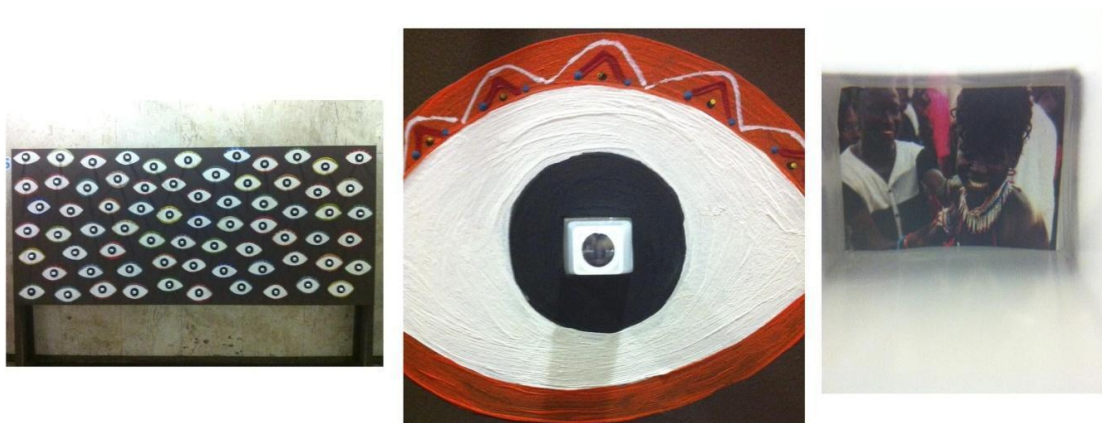
Tal imagem se assemelha ao barco naufragado que, como nos diz Gagnebin (2006), vem à superfície abrindo-se para a possibilidade da rememoração.

Enquanto isso, ele continua a se perder pelo centro da cidade junto às cores que pintam as paredes, antes cinzas, da fotografia em preto e branco. Num instante, sente-se guiado a entrar em uma antiga galeria, onde encontra, no seu interior, barracas com produtos artesanais e objetos da cultura africana. Fica sabendo pelos painéis e murais que o rodeiam que, nessa galeria, entre suas passagens, estava ocorrendo um festival da cultura afrobrasileira, raízes e origem de um povo. Certamente se tratava de uma viagem memorial de um passado que, apesar das tentativas de contemporização, não pode ser esquecido: a memória da escravidão e, sobretudo, esse acontecimento que se estende até o presente, deixando marcas e cicatrizes. A galeria se mostrava tomada de inscrições, imagens e objetos do outro continente que foram trazidos pelos escravos primordiais, restos de uma condição de vida que foi, por si só, tratada como resto.

Ao continuar caminhando pelas passagens da galeria, confrontou-se com uma instalação artística que convocou seu olhar. Tratava-se de um painel com muitos olhos pintados. Em cada íris um daqueles antigos monóculos de fotografias convidava o olho do espectador e os olhos da obra a se beijarem; ver o que cada um tinha dentro de si (**figura 1**). Ao se aproximar para ver aquilo que o olhava, uma imagem de algum elemento e aspecto da cultura africana foi percebida, como se aquilo, em uma relação do diálogo do olhar, o transportava a refletir o que via em si mesmo. Essa experiência o carregou para um momento de leitura do livro, *O Que Vemos e o Que nos Olha* de Didi-Huberman (1998), no qual lembrou que a experiência do olhar extrapola o campo visível para encontrar elementos possíveis de se tornarem visuais. Nesse transporte, levado por uma viagem temporal em que o próprio conteúdo da instalação tocava pela sua potência política, ele passou a refletir sobre o que aquelas imagens olhavam e, como o exercício de ver o que nos olha aparecia involuntariamente naquela fresta enquanto ruptura de lembranças contraídas.

Nesse sentido, estar aberto à disponibilidade de ver o que nos olha não tange, objetivamente, em procurar o que nos olha, mas ser pego pela surpresa de uma contração de momentos que abrem um rasgo, através de uma síntese passiva, como nos diria Deleuze (1988), ou de uma intensidade da memória involuntária, segundo Benjamin (1994) e Didi-Huberman (1998). Tal condição pressupõe uma busca, um permitir-se, sem querer operar a totalidade de ver tudo o que nos olha quando lançamos nosso olhar para o mundo, pois, em um jogo de ausência e presença “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui” (DIDI-Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.53, p.<261-271>, jan./jun. 2019

HUBERMAN, 1998, p. 31).



**Figura 1** – Foto de Ricardo Giacconi.

Ver o que nos olha a partir do nosso olhar: um diálogo visual que se abre como possibilidade de deixar-se tocar pelas intensidades da imagem, nos diz também da relação temporal com aquilo que se passou na visão e na imaginação. Aquilo que nos olha, diz de um instante, de um recorte parcial no espaço e tempo, onde não se coloca nem o excesso de sentido, nem o excesso do seu aspecto visual apenas como forma.

É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que nem impõe um excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p.77)

Através desse limiar que se coloca entre o dilema da tautologia e da crença também podemos refletir sobre a questão do tempo, pois, aquilo que nos olha, não diz totalmente de algo passado, como se ali já estivesse presente, nem contudo, com uma posição de um futuro que já guarda os sentidos da expectativa. Permitir-se ver o que nos olha, fazer esse recorte, expressa o tempo presente em que, a cada segundo, uma nova configuração se apresenta. Essa disponibilidade da intensidade daquilo que passa é marcado pela impressão que logo se perde, para poder retornar, se assim buscarmos em outro presente, a contração desses instantes. Por conseguinte, “[...] o tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai um nos outros os instantes sucessivos independentes (DELEUZE, 1988, p. 112).

### **O Tempo do que nos olha no arquivo**

A partir das questões apresentadas nesta breve interlocução de conceitos que atravessam

as temáticas do Arquivo e Testemunho, é possível fazer algumas relações e traçar linhas de análise na prática arquivística que se tem trabalhado no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre (RS) - HPSP. Ao falar de conceitos e sermos afetados por eles, ofertando nosso olhar sensível na montagem de um arquivo, é possível produzir um campo de imanência enunciativa com as obras, autores e suas vidas. Poderíamos nos perguntar: como habitar essa contração de tempos que o arquivo guarda, levando em conta sua parcialidade e o seu próprio esquecimento como condição de rememoração?

As questões colocadas e desenvolvidas sobre o tempo, como essa contração de instantes onde o presente é constituído pelos restos do passado e de uma expectativa do futuro, nos faz questionar como seria possível perceber e colocar o olhar como algo que ultrapassa a questão da visão, ou seja, para um diálogo onde proliferam vozes-imagens. Ao manusear as obras do arquivo e guardá-las em pastas, é possível que as imagens que ali se apresentam transportem o arquivista para essa contração de tempos, que não só diz do tempo de feitura, mas do tempo desta instituição social, na qual as mesmas salas, hoje ocupadas para arquivar histórias, outrora eram ocupadas para arquivar vidas em restrição pela sua diferença radical. Neste processo de constituição do arquivo, os instantes são forjados como uma presença oculta na imanência do que podemos ver, permitindo insurgir aquilo que nos olha. Entretanto, diferentemente de uma experiência da individualidade, os afetos e memórias que ali correm, não pertencem a um tempo vivido por nós, mas, a este outro que se faz presente como um espectro através de nossas interferências. Precisamos, portanto, na prática do testemunho, emprestar o corpo e abrir nossa disponibilidade às intensidades contraídas e invisíveis a partir de uma *desindividualização*, que venha dar conta da dimensão coletiva daqueles infames-loucos, sequestrados pela herança guardada de uma instituição. Da mesma forma e análogo à postura que o personagem do conto apresenta quando se encontra diante da imagem da cidade de São Paulo do século XIX, reconhecemos que este tempo que não foi propriamente vivido possa se expandir na experiência do olhar, possibilitando que aquela imagem de outrora, venha compor nosso mundo e os instantes presentes. Do não vivido para o vívido presente, ou presente vivo.

[...]presente vivo: é a ele que pertence o passado e o futuro: o passado na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes (DELEUZE, 1988, p. 122).

Entretanto, esse diálogo possível entre o que nos olha e os instantes que se contraem, conduz a associar e a pensar no vazio, no seu aspecto de espaço, que se estabelece entre aquilo que vemos e o que ali nos convoca a olhá-lo. É também por essa sucessão de instantes que o

que nos olha no que vemos nunca nos encontra, pois trata-se da relação que se estabelece entre naturezas heterogêneas, entre o espaço e o tempo. Entretanto, essa errância entre o olhar e o ver, na qual o espaço é constituído de um vazio, nos possibilita pensar a imagem na dimensão do que podemos aprender com ela, pois, nem tudo se apresenta na imagem que olhamos. É preciso contagiar nosso olhar, considerando que não acessamos a totalidade do que a imagem guarda, onde tal relação se assemelha a uma porta que se abre e se fecha rapidamente, na qual a abertura da fresta foi o possível entre ver e ser olhado. Podemos dizer que a atribuição desse vazio no olhar é algo que fica recalcado na apreensão de um regime de imagens, às quais dão tudo a ver, onde não há espaço e, paradoxalmente, não há vazio. É essa atribuição de um vazio, enquanto espaço possível, que pode emergir o olhar daquilo que vemos, o entre da imagem que nos convida a ver o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Essa relação entre o vazio e o olhar como algo que se apresenta em um diálogo, também é abordado pela Psicanálise e, talvez, alguma leitura possível forneça pistas para pensar a relação entre o olhar e a imagem. Quinet (2002, p.164), ao explicitar a sentença “não me vês da onde te olho”, está se referindo à relação intersubjetiva, ou seja, à relação escópica entre sujeitos. Entretanto, se ampliarmos essa questão para a natureza entre o olhar e as imagens ou, pensar as imagens também enquanto sujeitos, tal sentença poderia exprimir o vazio, ou seja, a não correspondência de ver apenas aquilo que nos olha, mas a relação de diálogo marcado pelas interrupções e rupturas que se fazem entre o ver e o olhar. Diálogo pela visão, onde a resposta de determinada pergunta se faz no encadeamento do que é possível ver ou falar, sendo que cada instante reconfigura o caminho da conversa do jogo que se faz entre o olhar e a imagem.

É a partir dessas leituras possíveis da relação do olhar com a imagem que vamos ao encontro do que Alloa (2015) diz sobre o campo imagético ao afirmar que a imagem possui uma natureza indisciplinada, ou seja, que não pertence apenas a uma disciplina ou a um campo de saber. Talvez, este pertencimento venha fornecer as condições para poder enunciar o caráter pretendente da imagem, que está ligado, antes de tudo, àquilo que carrega algo de uma expectativa, mas que não se alcança. Ademais, não é que sejam apenas pretendentes, mas a condição de sempre a serem, quer-se dizer, de sempre guardarem algo que não se pode ter por completo é o que nos fascina ao ver uma imagem. Desse reservatório que a imagem contém, que se mostra e se esconde a partir de variadas condições singulares e coletivas, retomamos a condição do vazio do que vemos para deixar emergir o que nos olha.

## **O Acervo e suas Imagens**

Ao falar das imagens que chegam do Acervo da Oficina de Criatividade do HPSP, mais *Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.53, p.<261-271>, jan./jun. 2019*

especificamente, das obras-expressivas catalogadas pelos arquivistas, falamos de um convite a olhar não apenas a materialidade do traço e da tinta, mas também as condições que possibilitaram a produção daquela imagem, sua preservação, a possibilidade de sua aparição, a luta contra sua destruição (DIDI-HUBERMAN, 2012). É como se pudéssemos olhar pela profundidade do tempo, esmiuçar os instantes que deram condições para que determinada imagem aparecesse de determinada forma no presente vívido, no contato das forças que preenchem a superfície do papel ou do pedaço de pano que acolhe aquela imagem. Benjamin (1993) nos dá as indicações para essa abertura, essa fenda e essa lacuna de um possível, através da noção da imagem dialética, pois, não é apenas uma relação temporal entre passado e presente, mas a relação dos acontecimentos, do que aconteceu com o instante do agora, que podemos dizer de uma relação dialética das imagens. Ao chegar nas mãos dos arquivistas do acervo, uma obra-expressiva datada de um ano, mês e dia que já passou, não demarca apenas um tempo em que foi produzida, mas é necessário fazer ver as condições que propiciaram aparecer aquilo pela conjunção de sua forma e força, no agora em que se anuncia. Nos traços, nas tintas, no papel amarelado, estão vestígios da ampulheta que corre, mas nela também estão carregados os acontecimentos que lhe são inerentes, como a Reforma Psiquiátrica, na qual emerge um espaço aberto para a expressão dos infames de um hospital psiquiátrico através da Oficina de Criatividade, bem como, a força e a potência de uma vida que se inscreve no tracejar com a arte. Como em um filme, que se dá na sucessão das imagens, quais outras imagens nos convocam a encadear e a associar em uma narrativa a voz de um povo?

### **Composições e Passagem: Imagens e Corpos**

Habitar o arquivo de memórias de vidas da clausura diante das pequenas percepções, diante dos minúsculos gestos do arquivamento e dos detalhes de um traço, evoca a necessidade de uma instrução, de fazer ver o que se esconde em sua própria presença. Ao mesmo tempo, abrem-se para tal proposição certas dúvidas de como fazer/ser/estar com o arquivo, como se relacionar com esse meio, a ponto de que a prática sensível das intensidades e dos instantes emerja das profundezas ocultas, que possibilite um vir a ser dessas imagens da loucura envoltas em pastas e armazenadas em prateleiras. Ir ao encontro da dimensão coletiva que as obras-expressivas produzidas por esse grupo de loucos infames que sofreram pelo seu sintoma, trauma e alienação é um dos caminhos possíveis a percorrer. Entretanto, esse encontro, essa busca, pede uma reflexão ética da presença e da relação do arquivista com seu meio. Habitar esse espaço, preenchendo as práticas decorrentes de afetos e sensibilidades, em uma abertura que configura o corpo na inerência com aquilo que toca, vai a contrapelo de uma ideia de ciência

*Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.53, p.<261-271>, jan./jun. 2019*

que manipula seu objeto renunciando habitá-lo (SANT'ANNA, 2001).

Sant'Anna em seu livro *Corpos de Passagem* (2001), fornece um caminho a navegar por essa problemática, falando sobre um tempo, uma situação não vivida por nós para ampliá-la no presente através de uma fenda, onde emprestamos nosso corpo às passagens de intensidades de outrora. Um caminho de reconfiguração do passado não-vivido, para atualização de um vívido presente. Fazer do corpo individual uma máquina de ampliação de uma vivência coletiva, onde pela palavra enunciativa de nossa prática, possamos desvelar situações e intensidades no percurso do arquivo pelas imagens da loucura. Tal caminho a ser navegado, requer uma relação com o meio, em que esteja em jogo a composição com o mesmo, entre pesquisador/arquivista e a espacialidade do acervo. Espaço que não se refere apenas ao local e às salas do acervo em sua materialidade, mas também em sua conotação de lacuna, de distância entre lugares a serem preenchidos por uma existência sensível e tomados como frestas de possibilidades. Habitar o arquivo, pressupõe colocar o corpo em composição com seu meio, enquanto habitar já indica a dimensão coletiva dessa passagem, multiplicar a individualidade possibilitando compor uma multidão.

Entretanto, levar esse espaço como meio de composição, refletir a partir das intensidades do território, também pode nos levar para um caminho controverso onde a reflexão esteja em oposição ao corpo ou fora dele. É necessário enunciar que a prática nesse espaço e sua reflexão, se fazem através do corpo em ato, lembrando que os efeitos desse posicionamento também operam na reconfiguração do tempo. O sujeito dessa relação de composição, só pode sê-lo, enquanto pensamento e ação estiverem totalmente em relação. O desdobramento dessa inerência corporal e sua reflexão, agem sobre a temporalidade, na qual não apenas observamos os efeitos distantes e futuros de nosso pensamento, mas trazemos a ação como potência de ampliar o presente. Estamos falando, assim, de contrair esse aparente longínquo futuro como potência presente.

Desta forma, é preciso também estar em composição com os conceitos que nos afagam e ampliam nossas percepções. Tornar-se sensível para ver o que nos olha em uma imagem, não diz de uma leitura individual, de algo personalizado procurando achar alguma coisa que nos identifica ali, tal exercício é menos espelho, e assemelha-se a um reflexo ondulante análogo a água de um lago ao ser tocado por uma folha que cai sobre sua superfície sendo observada por toda a paisagem que a cerca. Diante dessas imagens que são guardadas no Acervo da Oficina de Criatividade, se faz necessário um estar em contato, estar em uma presença outra que não diz apenas desse corpo individual do pesquisador, mas de um corpo que se oferece para a passagem das percepções e enunciações de um povo infame, que faz dos traços, cores e papeis



sua outra imagem e sua outra linguagem. Estar nessa relação com o meio, por exemplo, do acervo das obras expressivas, requer um exercício de experimentação e, principalmente, prudência, pois não se trata de falar pelo outro, muito menos de fazer com que ele fale, mas sim de compor uma presença com esse povo que se apresenta nas imagens que produziram, das obras-expressivas pelas quais insistiram e insistem.

### **Considerações**

O contato com tais conceitos nos colocam em tensão e ampliam o plano empírico em direção às intensidades de sua superfície e no plano da imanência; daquilo que estamos dispostos e sensíveis em fazer ver. Conceitos não se aplicam por si só, e pouco servem se operarem apenas pelos meios discursivos, mas, é preciso atravessar a fronteira entre a teoria e a prática e fazer ver um outro mundo desse mundo, outros tempos, outras imagens que ali estão em presença, porém ainda ocultas. Esse exercício de buscar olhar e deixar ver o que nos olha, enuncia nossa prática nos modos de fazer, pesquisar e subjetivar.

"A arte não evolui por si mesma, são as ideias das pessoas que mudam e, com elas, os modos de expressão. Suas imagens sucessivas são contempladas num dos espelhos, como se representasse seu passado, e as que se refletem no outro espelho, como seu futuro, enquanto a imagem verdadeira é considerada seu presente. Não percebemos que são as mesmas imagens, mas vistas de perspectivas diferentes."<sup>1</sup>

## **GETTING LOST IN THE CITY AT A MEETING DURATION: FROM INSTANT TO THE ARCHIVE SPACE**

### **Abstract**

Drifting through a flow of intensive images of the city, this research aims to investigate issues related to the experience of the look, considering its potential to extrapolate the realm of visibility and find elements that are actively concealed. Elements that become visible when incorporate lines of past and present. In this study, the work as archivists in the collection of Creativity Workshop of São Pedro Psychiatric Hospital in Porto Alegre (RS) allowed the establishment of connections between space and other concepts regarding perspective, memory and oblivion. The research observed how one can set itself and reside in the image files that are produced in the workshop.

**Key words:** images, madness, archive.

## **SE PIERDE EM LA CIUDADE, SE-ENCONTRA-ER CON EL TIEMPO: DE LOS INSTANTES AO ESPACIO DEL ARCHIVO**

### **Resumen**

---

<sup>1</sup>"Picasso speaks". Depoimento a Marius de Zayas, publicado em The Arts, Nova York, maio de 1923. In: FLÓ, Juan (org.). Picasso. Pintura y Realidade, 1973, pp. 50-56.

Através de un recorrido a la deriva, provocado por el encuentro con las imágenes intensivas de la ciudad, buscamos delinear en este artículo, cuestiones relativas a la experiencia de la mirada y de su posibilidad en extrapolar el campo de lo visible para encontrar elementos presencialmente ocultos, elementos tales, que guardan la luz. La capacidad de volverse visual cuando coinciden las líneas del pasado con las del presente. En este caso, tratamos de la experiencia, como archivistas, en el Acervo del Taller de Creatividad del Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre (RS), en el que establecemos conexiones entre el espacio y los conceptos referentes a la mirada en su relación con el tiempo como memoria y El olvido, surgiendo como una posibilidad de habitar y componerse con los archivos de imágenes que allí se producen.

**Palabras Clave:** imágenes, locura, archivo.

## REFERÊNCIAS

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem*, 2015, Op. cit., p. 12.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 1).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol.2, n.4, nov. 2012, p. 204-219. Disponível em <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/620020>>. Acesso em: 13/07/2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

PELBART, Peter Pál. O tempo da diferença. In: *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.119-189.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

WENDERS, Wim. *Asas do Desejo*. Alemanha: Road Movies, Argo Films, Vídeo Arte, 1987. 128min. sonoro/legendado, cor e p&b, VHS NTSC.

Data de recebimento: 02/08/2017

Data de aceite: 19/09/2019

**Sobre os autores:**

*Ricardo Giacomoni* é Graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2018/2. Bolsista de Iniciação Científica na pesquisa Potência Clínica das Memórias da Loucura, vinculada ao grupo Corpo, Arte e Clínica do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UFRGS, durante o período 2014/2018. Extensionista em atendimento clínico na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, desde 2016. Atua principalmente nos seguintes temas: arquivo, testemunho, clínica. Endereço Eletrônico: ricardo\_giacomoni@hotmail.com

*Erica Franceschini* é Psicóloga, Mestra e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS. Endereço Eletrônico: ericafranceschini@hotmail.com

*Tania Mara Galli Fonseca* é Psicóloga, professora titular do Instituto de Psicologia da UFRGS, docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Pesquisadora CNPq. Endereço Eletrônico: tgallifonseca@gmail.com